

***Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Shakespeare'a*, red. Olga Katafiasz, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2017, ss. 434**

Poskromienie złoŃnicy, czyli wszystko, co chcielibyśmy wiedzieć o filmie szekspirowskim

Olga Katafiasz we wstępie do redagowanego przez siebie tomu poświęconego adaptacjom dzieł Shakespeare'a pisze, że termin *film szekspirowski* odnosi się nie tylko do ekranizacji tekstów literackich stratfordczyka, licznych inscenizacji teatralnych jego dramatów, ale także do ich interpretacji oraz wyobrażeń dotyczących tego, jak owe inscenizacje i adaptacje wyglądać powinny. Podobne problemy związane są z pojęciem adaptacji. W pracach naukowych jest to zjawisko wciąż na nowo definiowane i wzbudzające liczne kontrowersje. W obu wypadkach mamy do czynienia, po pierwsze, z metodologicznym nadmiarem możliwości, po drugie, z brakiem jasno wyznaczonego zasięgu zagadnienia, zaś po trzecie — z koncepcyjnym chaosem wynikającym z nadmiaru materiału egzemplifikacyjnego. Wszystko to powoduje, że każda kolejna strona tekstu poświęcona filmowi szekspirowskiemu sprawę tylko dodatkowo komplikuje. W rezultacie, lekturze obszernego tomu poświęconego temu fenomenowi towarzyszą obawy.

Publikacji dotyczących filmowych „przygód” dorobku Shakespeare'a w języku polskim jest wiele, wspomnę o trzech monograficznych książkach: dwóch autorstwa samej Katafiasz, trzeciej pióra Sylwii Kolos¹. Co więcej, tom odbiega od koncepcji serii zainicjowanej przez Alicję Helman. Zamiast ekranizacji literatury konkretnego kraju czy kręgu językowego prezentowane są filmy będące: „przykładem zarówno pluralizmu interpretacji,

¹ Olga Katafiasz (2012), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków; Olga Katafiasz (2005) *Próby wrażliwości. Szekspirowskie adaptacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana; Sylwia Kolos (2007), *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Rabid, Kraków.

jak i różnorodności adaptacji”, a ponadto okazują się „tak odmienne, jak odległe od siebie są warunki i okoliczności, w których ich dokonywano, oraz z jaką wrażliwością twórczą bywały konfrontowane” (Katafiasz 2017: 13). Trzeba więc postawić pytanie: czy twórczość Shakespeare’a to dobry klucz doboru artykułów? Wnikliwa analiza książki rozwiewa wątpliwości. W *Lustrach i ebach* różnorodność zamienia się w spójność, a dzieła mistrza z Stratfordu okazują się operować własnym idiolektem.

Koncepcja kompozycyjna książki jest klarowna. Tom rozpoczynają adaptacje Hamleta, a potem kolejno przechodzimy do mniej popularnych dramatów mistrza. Funkcję łącznika pełni artykuł Grażyny Stachówny omawiający nie tylko indyjską wersję *Hamleta*, ale także bollywoodzkie ekranizacje *Romea i Julii* realizowane według dwóch różnych strategii: recyklingu (zgodnie z konwencją *masala movie*) lub przepisywania (w duchu kina autorskiego). Domknięcie całości stanowią analizy dwóch wyróżniających się filmów. Pierwszy, *Anielskie rozmowy* (*The Angelic Conversation*, 1985) Dereka Jarmana, oparty został (choć ten termin nie wydaje się trafny) na szekspirowskich *Sonatach*, drugi, *Sposób na Szekspira* (*Looking for Richard*, 1996) Ala Pacino, opowiada raczej o sztuce aktorskiej i problemach z recepcją Shakespeare’a we współczesnym świecie, w mniejszym stopniu zaś o procesie przygotowywania do adaptacji. Ponadto w tomie czytelnik odnajdzie analizę *Księcia Jutlandii* (*Prince of Jutland*, 1994) pióra Sylwii Kolos — obraz stanowi adaptację średniowiecznych kronik, z których Shakespeare czerpał. Wymienione artykuły omawiają dzieła stosunkowo dalekie od idei adaptacji rozumianej tradycyjnie, można nawet powiedzieć, że mamy do czynienia z adaptacjami wątpliwymi² albo takimi, które przyjmują szerokie znaczenie pojęcia³. Wyróżniają się zwłaszcza *Anielskie rozmowy*, bo wizja Jarmana dominuje nad Shakespearem, a *Sonety* stanowią komentarz i kontekst. Z kolei analiza *Sposobu na Szekspira* oraz sam film odpowiadają na pytanie, w jakim celu powstał tom — po to, aby Shakespeare mógł „być dla każdego”, aby „przywrócić go szerokiej publiczności”, bowiem „Shakespeare mówi o tym, co dzisiaj czujemy i myślimy” (Katafiasz 2017: 392).

„Shakespeare’a trzeba uczyć” — głosi przesłanie obrazu Pacino, ale przez film szekspirowski poznajemy też historię kina, historię kultury czy obyczajów. Podążając tropem adaptacji nienormatywnych, należy przywołać włoski obraz *Cezar musi umrzeć* (*Cesare deve morire*, 2012) braci Taviani, który jest rejestracją przygotowań więźniów do wystawienia spektaklu *Juliusz Cezar*, oraz film *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*, 1990) Toma Stopparda, będący postmodernistyczną wprawką w filozofowaniu bardziej niż historią duńskiego księcia.

Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a, jak *Grę w klasy* Julio Cortazara, należy jednak czytać na różne sposoby. Jeden z lekturowych szlaków wyznaczają filmy, których interpretacja zostaje dokonana za pośrednictwem kontekstu kulturowego. Teksty im poświęcone są erudycyjne, wprowadzają nas — *via* dzieła mistrza dramaturgii oczywiście — w świat odmiennej wrażliwości. Dzieje się tak w przypadku artykułów Alicji Helman oraz Grażyny Stachówny, zdradzających fascynację auterek odpowiednio kulturą chińską i Indiami. Wykład Helman o chińskich cesarzowych, ich roli w historii Państw

² W tekście Beaty Guzalskiej poświęconym filmowi *Looking for Richard* czytamy: „Film można odczytywać równie dobrze jako dokument o aktorze, w którym Szekspirowski dramat jest jedynie pretekstem do swojej próby sił” (s. 401).

³ Zob. James Naremore (2000), *Introduction: Film and the Reign of Adaptation* [w:] *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey, s. 1–16.

Środka „zrasta się” z *Hamletem* Xianganga Fenga (*Banquet. 100 dni cesarza* [Ye yan, 2006]). Księżę Danii jest w tym filmie słaby, a Gertruda silna jak nieliczne chińskie władczynie. U Stachówny z kolei wielobarwność indyjskiego świata wybrzmiewa przez historię kina półwyspu. Różnorodność omawianych adaptacji szekspirowskich oddaje bogactwo kulturowe i eklektyczny charakter kultury subkontynentu.

W tekstach Joanny Wojnickiej i Olgi Katafiasz jako kontekst pojawia się historia kina niemego, często traktowanego jako *curiosum*. Tymczasem oba testy unikają tendencyjnego podejścia. Wojnicka na przykładzie adaptacji szekspirowskich sprawnie wskazuje na dwie strategie ekranizacji charakterystyczne dla europejskiego i amerykańskiego kina niemego, stają się one soczewką, poprzez którą pokazane zostają przemiany X muzy oraz naświetlone zostają relacje filmu z teatrem, literaturą, sztukami plastycznymi. Katafiasz, analizując *Hamleta* Svenda Gade i Heitza Schalla z 1920 roku (z Astą Nielsen w roli tytułowej), uszczegóławia tekst Wojnickiej. Najsłynniejsza „niema” ekranizacja Shakespeare to obraz „uważany (...) za dzieło, które uwolniło film szekspirowski od przywiązania do tekstu i obciążeń teatralnej tradycji” (Katafiasz 2017: 37). Tę wersję *Hamleta* można odczytywać w kontekście teorii gender i psychoanalizy. Film przedstawia nie tylko dramat księcia, któremu zamordowano ojca, ale stanowi też opowieść o uwięzieniu bohatera w obcym ciele, zaś „feministyczna wersja Szekspirowskiej tragedii” (Katafiasz 2017: 51) zwieńczona zostaje patriarchalnym triumfem.

Największa grupa tekstów pokazuje, że dzieła Sheakespeare’a dają się uwspółcześnić na wiele sposobów. *Ofelia* (1962) Claude’a Chabrola, jak pisze Dorota Jarząbek-Wasył, to nowofalowa wersja dramatu rezonująca w duchu myśli Georgesa Bataille’a, film będący refleksją nad naturą filmowego medium oraz opowieść o powojennym francuskim społeczeństwie pogrążonym w egzystencjalnym kryzysie. W *Hamlecie* Helmuta Kautnera (*Reszta jest milczeniem* [Die Rest ist Schweigen, 1959]) wybrzmiewają konflikty pokoleniowe, zdiagnozowana zostaje sytuacja Niemiec oraz niepokoje społeczne lat pięćdziesiątych. Co ciekawe, powraca tu kontekst freudowski. Stratfordczyka uwspółcześnia także Aki Kaurismäki. Jego *Hamlet robi interesy* (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987) to parodia konwencji kina niemego, poetyki *noir* i filmu detektywistycznego, ale — zdaniem Karoliny Stromczyńskiej — także refleksją na temat nierówności klas, drapieżnego kapitalizmu. Zamiast rozdygotanego wrażliwca na ekranie oglądamy losy dążącego po trupach do celu burżuaja. Hamletyzuje również bohater *Grajac ofiarę* (*Izobrażajaja žertvu*, 2006) Kirilla Sieriebriennikowa, wieczny student, Oblamow naszych czasów. Uwspółcześnieniu ulega zresztą nie tylko *Hamlet*, czego jest dowodem *Burza* Paula Mazursky (*Tempest*, 1992), którą analizuje Krzysztof Kozłowski.

Ponadto dzieła Shakespeare’a posiadają wiele gatunkowych „odslon”. Z jednej strony dramaty Stratfordczyka inspirowały niekwestionowanych autorów kina (np. Petera Brooka, Ingmara Bergmana, Franco Zeffirell’ego), z drugiej weszły do obiegu kina popularnego. *Zakazana planeta* (*Forbidden Planet*, 1959) to, jak zauważa Dawid Głownia, *Burza* w konwencji science fiction, interesująca ze względu na strategie dystrybucyjne i konteksty społeczno-polityczne. Szekspirowskie spotkanie z kinem muzycznym omawia Iwona Sowińska, przywołując *Kiss me Kate* (1953), przewrotną adaptację *Poskromienia żłoŃnicy*, w której konwencja *backstage musical* staje się pretekstem do wprowadzenia wątków feministycznych. Jej tekst dopełnia artykuł Anny Igielskiej poświęcony muzycznej animacji *Snu nocy letniej* (*Sen noci svatojánské*, 1959) Jiříego Trnki.

Tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Szekspiera* jest lekturą intrygującą. Nie tylko stanowi postscriptum do monograficznych opracowań tematu, ale równocześnie pozostaje propozycją autonomiczną. Nie pasyżtuje na ustaleniach już poczynionych, lecz pozwala czytelnikowi dostrzec te odcienie kina szekspirowskiego, których nie sposób uwzględnić, gdy priorytetem jest wskazanie dominujących tonacji.

KAMILA ŻYTO
Uniwersytet Łódzki